

Kurt Pfister

Mittelalterliche Buchmalerei

Holbein-Verlag / München







PFISTER / MITTELALTERLICHE BUCHMALEREI







KURT PFISTER

DIE MITTELALTERLICHE BUCHMALEREI

DES ABENDLANDES



MIT VIERZIG, TEILS MEHRFARBIGEN TAFELN

ERSCHIENEN IM HOLBEIN-VERLAG / MÜNCHEN

Von diesem Werke ist eine Vorzugsausgabe in 200 numerierten Exemplaren in Ganzleder gebunden ausgegeben worden.

Von demselben Verfasser:

Die primitiven Holzschnitte (Die Kunst des Mittelalters, Band I), München, Holbeinverlag. Rembrandt, München, Delphinverlag. Marées, München, Delphinverlag. Die Brüder van Eyck, München, Delphinverlag. Herkules Segers, München, R. Piper & Co. Rembrandts religiöse Legenden, München, Maréesgesellschaft. Die Handzeichnungen Bruegels, München, Maréesgesellschaft. Bruegel, Leipzig, Inselverlag. Deutsche Graphiker der Gegenwart, Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Edwin Scharff, Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Der Ritter vom Turn, München, Rolandverlag. Die Donaueschinger Holzschnittpassion, München, Rolandverlag. Deutscher Holzschnittkalender von 1480, München, Rolandverlag. Der junge Dürer, München, O. C. Recht-Verlag. Holbein, München, Holbeinverlag.

In Vorbereitung:

Die romanische Plastik. Hieronymus Bosch. Cézanne. Vincent van Gogh.

Vorwort

Dieses Buch umgreift ein Jahrtausend abendländischer Kunst. Es hebt an mit den Fragmenten frühchristlicher Buchmalerei, führt von ihnen zu den phantastischen Eingebungen fränkischer und irischer Mönche, leitet von hier zu den feierlichen Evangelienbüchern der Karolinger und Ottonen, den zarten, spitzbogigen Legenden der Gotik und mündet in jene um das Jahr 1400 entstandenen naturerfüllten Stundenbücher aus, die der Jugend der Brüder van Eyck zugehören, und in denen das Mittelalter sich zu Ende neigt.

Solchen tausendjährigen Kreis umfassen zu wollen, wird Vielen als Vermessenheit erscheinen. Denn was bisher an Arbeiten vorliegt — in einer Anmerkung am Schlusse des Werkes wird eine kurze Übersicht über die Literatur gegeben —, beschränkt sich auf die Herausgabe einzelner wertvoller Handschriften oder auf eine Zusammenfassung kleinerer und größerer Gruppen. Und auch dies wurde in selbstgewählter Beschränkung auf ikonographische, liturgische, allenfalls stilgeschichtliche Betrachtung oder eingeordnet nach Ort und Zeit der Entstehung dargeboten.

Solche Arbeit ist wertvoll und notwendig, aber es ist offenbar, daß sie — ihrer Zielsetzung entsprechend — am Rande des Kreises stehen bleibt. Für die Mönche, die die Miniaturen malten, war naturgemäß der liturgische oder ikonographische Inhalt und der „Stil“ ihres Werkes kein außerhalb seiner selbst bestehender Wert, sondern Ausstrahlung der seelischen Kraft, die sie erfüllte. So soll

über die Einstellung und die Ergebnisse der Wissenschaft hinaus — die natürlich nicht übersehen werden, aber nicht als Ziel und Selbstzweck gelten sollen — hier ein erstes Mal der Versuch gewagt werden, das Schaffen dieses Jahrtausends als Ausstrahlung religiöser Visionen zu deuten.

In diesem Sinn soll hier die Buchmalerei als Ausdruck der Ganzheit des katholischen Mittelalters begriffen werden.

Es bedarf wohl keiner Versicherung, daß ein solcher Standpunkt, wie er eine rein historische Betrachtung ablehnt, so auch jene anmaßend modische, die die Miniaturen als artverwandt dem zeitgenössischen Kunstschaffen, als „expressionistisch" proklamiert hat. Die Maßlosigkeit, die in solchem Anspruch liegt, bedarf kaum einer Zurückweisung.

Dem Künstler unserer Zeit werden diese Blätter dargeboten, nicht als Vorbild, sondern als Mahnung, ein weniges von der demütigen und feierlichen Größe, die sie erfüllt, in sich zu erneuern. Und obwohl hier keine spezifisch kunstwissenschaftlichen Untersuchungen geboten werden wollen, ist es vielleicht auch für den Wissenschaftler, der sich in einzelne Teilgebiete vertieft hat, von Wert, einmal den Vorübergang des Ganzen zu erleben. (Zumal der Bilderteil neben beispielhaften Denkmälern auch eine Anzahl wenig bekannter Blätter bringt.) Und schließlich ist es an der Zeit, die Vielen, die heute einen Weg zum Absoluten suchen, und die man zu häufig an die Erzeugnisse später und zweifelnder Jahrhunderte wies, vor die wie das Himmelsgewölbe unerschüttert ruhende Ewigkeit der mittelalterlichen Welt zu führen.

Wenn ich in früheren Büchern Verlebendigungen von Problemen und Persönlichkeiten des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance

(„Die Brüder van Eyck", „Die primitiven Holzschnitte", „Der junge Dürer", „Holbein", „Bruegel"), des Barock („Herkules Segers", „Rembrandt"), der Gegenwart („Marées", „Van Gogh", „Deutsche Graphiker der Gegenwart") geben wollte — immer sollte dabei das Kunstwerk als Ausdruck des Weltbildes der Einzelnen und der Epochen begriffen werden —, so sollen diese Seiten jenseits aller modischen Einstellung ein Bekenntnis zum katholischen Mittelalter sein; wobei ich von der Überzeugung durchdrungen bin, daß nur, wer sich mit dem Glauben und Denken dieser Welt zu identifizieren vermag, von ihrem Wesen ein weniges umfaßt.

Möchten die Hinweise, die hier gegeben werden, dazu beitragen, daß die Ehrfurcht vor diesen feierlichen, weiteren Kreisen fast unbekannten Dokumenten abendländischen Glaubens und Formens geweckt und gestärkt wird.

*

Die frühchristliche und vorkarolingische Buchmalerei

Die frühchristliche Buchmalerei knüpft an die Traditionen der Antike an. Ägypten hat wohl die ältesten Buchillustrationen hervorgebracht, in der Weltstadt Alexandrien gedieh diese Kunst zur reifen Blüte, und von hier strömte sie in die Kulturländer des Westens und Ostens. Es sind von einer einstmals gewiß reichen Produktion nur wenige Bruchstücke erhalten geblieben: als ältestes — wohl noch aus dem 4. Jahrhundert — die Quedlinburger Fragmente einer lateinischen Italahandschrift mit Szenen aus der Königszeit. Die Josua-Rolle, die wie in einem Wandelbild — in der dem Buch vorausgehenden Form der Rolle — die Geschichte des jüdischen Kriegshelden vorführt. Die Wiener Genesis mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, die Cotton-Bibel mit Bildern aus dem Alten Testament, die Bücher von Sinope und Rossano mit Szenen aus den Evangelien. Das Pflanzenbuch des Arztes Dioskorides, eine alexandrinische Weltchronik, die Enzyklopädie des alexandrinischen Kaufmanns Kosmas Indikopleustes und der Pariser Psalter-Kodex. Außerdem einige weitere Fragmente.

Schon der Pariser Psalter führt zum spezifisch morgenländischen — byzantinischen — Zweig der Buchmalerei hinüber, der hier, wo von der Buchmalerei des Abendlandes gesprochen wird, nicht weiter verfolgt werden kann. Zwei weitere Handschriften, das Rabula-Evangeliar — im Jahre 586 vom Kalligraphen Rabula im Kloster des heiligen Johannes zu Zagba in Mesopotamien geschrieben — und das

Etschmiadzin-Evangeliar zeigen spezifisch syrische Prägung. Am Ausgang unserer Zeit — Ende des 6. oder Anfang des 7. Jahrhunderts — zwei wertvolle Bruchstücke: Asburnham Pentateuch und das Evangeliar des Christ-Church College in Cambridge.

Die entscheidenden Stufen der abendländischen Buchmalerei geschehen dann vom 7. Jahrhundert an im Norden, im Reich der Franken.

Die Frage, die zumeist in den Mittelpunkt aller Betrachtung der frühchristlichen Kunst — auch der Buchmalerei — gerückt wird, ob Rom oder Byzanz der entscheidende schöpferische Anteil an der Entwicklung zukomme, erscheint in diesem Zusammenhang von untergeordneter Bedeutung. Unzweifelhaft mischen sich der Physiognomie der Hauptstadt Rom die Züge der Provinzen, vor allem Kleinasiens, Ägyptens und Syriens bei. Es wurde ja auch in Rom bis ins 4. Jahrhundert die Messe in griechischer Sprache gefeiert, und es ist kein Zufall, daß die meisten Handschriften in griechischem Text überliefert sind. Aber wenn auch die Dokumente in viel reicherem Ausmaß, als es der Fall ist, erhalten wären, möchten sie schwerlich ein anderes Ergebnis bezeugen denn dieses: daß Rom alle Zuströme verschmolz, daß es jedenfalls bis ins 6. Jahrhundert nicht möglich ist, die römische Art stilkritisch von der syrischen oder byzantinischen eindeutig zu scheiden. Seit dem 7. Jahrhundert freilich überwiegen in Rom die byzantinischen und auch die syrischen Einflüsse, und erst die Einwirkungen von Norden her vermögen dann ein stärkeres Gegengewicht zu schaffen.

Von ungleich tieferer geistesgeschichtlicher Bedeutung ist aber eine andere Frage: in welchem Sinn sich die Bewegung des Christentums, die doch in beispiellosem Ausmaß das menschliche und metaphysische Antlitz der Zeit umschuf, mit den von der Antike überlieferten Kunst-

formen auseinandersetzte. Die Buchmalerei kann freilich zu diesem Problem nur einen bescheidenen Beitrag liefern, nicht so sehr, weil nur weniges erhalten blieb und das älteste Beispiel erst beim Ausgang des 4. Jahrhunderts entstand, sondern vielmehr, weil ihr Anteil im Raum des gesamten Schaffens, neben Architektur, Mosaik und Plastik in dieser ältesten Zeit ein verhältnismäßig bescheidener war, weil sie sogar, vor allem im 5. und 6. Jahrhundert, von der monumentalen Kunst — zumal von den Mosaiken — entscheidende Anregungen empfing.

Die Malerei der späten Antike, wie sie uns etwa in Pompeji begegnet, ist illusionistisch, impressionistisch, auf den Schein und die farbige Spiegelung der Welt eingestellt. Dies ist Ausdruck einer Zeit, deren Kultur der Inhalte entbehrt, deren Glaube zur Skepsis, deren Seinsbegriff zur Relativität sich wandelte. Die ersten christlichen Jahrhunderte mußten sich dieser Formeln bedienen, wie ja auch die Kirchenväter die griechische und lateinische Sprache zur Prägung ihrer Predigt und Lehre benutzten. Aber wie in ihrem Munde die gebräuchlichen und profanen Worte neuartige und tiefsinnige Bedeutung gewannen, so geschah es auch mit den bildnerischen Formeln.

An die zweifelnden und verworrenen Reden müder Zeiten ergeht die Forderung: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Und der Sinn der frühchristlichen Buchmalerei ist es, dem feierlichen Wort Christi bildliche Gestalt zu geben, in das schillernde Gefäß der hochgezüchteten müden hellenistischen Kultur das glühende Metall des neuen Glaubens zu gießen.

Solche Auseinandersetzung mit der Antike wurde in den drei ersten christlichen Jahrhunderten, in den Malereien der Katakomben zumal, nachdrücklich gefördert. Und während in den Italafragmenten die römisch-antiken Formvorstellungen in Haltung und Umriß noch

vorwiegen, bringt schon die Josua-Rolle — das erhaltene Exemplar ist wahrscheinlich eine Kopie aus späterer Zeit nach der altchristlichen Vorlage — und die Genesis, die im 5. Jahrhundert vielleicht in Antiochien entstanden ist, eine entscheidende Wendung: aus dem farbigen Schein tauchen die plastischen Wölbungen der Legende, aus dem vorüberziehenden Wandelbild treten die heiligen Geschehnisse in farbig gegliederter Rhythmik hervor. (Dies gilt nur für einen Teil der Genesisbilder, während die übrigen, anscheinend von anderen Händen ausgeführt, in der impressionistischen Art der Antike gearbeitet sind.)

Vollendet scheint die Entwicklung in den nicht viel später entstandenen Handschriften von Sinope und Rossano. Die illusionistische Darstellung hat sich nun zum runden, klar gefaßten Figurenbild verfestigt. Statt verschwimmender Tiefe und impressionistischem Ungefähr wachsen hier Umrisse von starker Unbedingtheit. Aus purpurnem Hintergrund — das Pergament ist purpurn gefärbt — wie aus unendlichem Raum tritt, blau und golden umhüllt, Christi Gestalt hervor, gegenwärtig und doch unfaßbar feierlich, wie Umriß fernen Gebirges. In wenigen und großen Linien gerinnt Geschichte und Gleichnis — denn beide sind eins —, begleitet von der verkündenden Gebärde der Propheten, die es geweissagt haben: „Und er wird König und Herr sein über die Erde hin.“ In der demütigen Einfalt lebt die Gültigkeit ewiger Symbole. Im unbegrenzten Raum die wenigen, zusammengeballten Gruppen, die Eindrücklichkeit durch den Parallelismus der Bewegung, der spirituelle Charakter durch übergroße Kopfbildung und verklärenden Heiligenschein verstärkt.

In diesem Dokument ist nichts mehr von der Antike; und es ist fast unerheblich, ob man von byzantinischer oder syrischer Einwirkung spricht. Entscheidend ist, daß der neue Geist des Christentums sich

hier einen der Unbedingtheit seiner Idee gemäßen absoluten Ausdruck geschaffen hat; daß hier die Inhalte der christlichen Lehre — die Ikonographie —, die in den Malereien der Katakomben sich langsam tastend entwickelten, eine für ein Jahrtausend gültige Grundlegung erfahren haben.

Im Asburnham Pentateuch und im Cambridger Evangeliar ist die Neigung von der Impression weg zum Ornament, die vielleicht unter syrischem Einfluß geschah und die karolingische Zeit vorbereitet, noch weiter gesteigert. Das Rabula-Evangeliar bringt zum erstenmal die für die mittelalterlichen Handschriften wichtigen Canonesbögen, unter denen die analogen Stellen der vier Evangelien verzeichnet stehen.

Dem Menschen unserer Tage, dem diese Begriffe an sich wenig geläufig sind, kann man ein Gleichnis sagen, das annähernd Ähnliches bezeichnet: wie Rembrandt aus dem impressionistischen Mittel einer relativistischen Zeit in seinen Alterswerken die dunkel glühenden Legenden seiner Phantasie baute, so schufen diese Mönche aus den Mitteln einer illusionistischen Welt ihre ewigen Symbole.

Nun ist eine Hand, ein Antlitz nicht mehr Spiegel der Wirklichkeit. Die heiteren Dekorationen von Pompeji, die Spiele und die Tänzerinnen, haben sich in dunkel brennende Visionen gewandelt. Und so ist, bisweilen freilich noch vermischt mit antiken Erinnerungen, das Gesetz der mittelalterlichen Kunst, die aus dem Inhalte des Glaubens ihre Formen schuf, zum ersten Male erfüllt.

Die politische Katastrophe, die den Untergang des weströmischen Kaiserreichs in der Mitte des 5. Jahrhunderts herbeigeführt hat, ist nur das äußere Symptom einer lange währenden Krise, die mit den Einfällen der Germanen in Norditalien begonnen hatte. Der Zusammenbruch der italienischen Kultur, der dem politischen Sturz folgt, wirkt sich naturgemäß auch in der Kunst aus. Die Entwicklung der frühchristlichen Miniatur endet jäh, und erst in der Zeit der Karolinger hat man wieder an sie angeknüpft. Während sich Byzanz in prunkvollen Handschriften einen vom abendländischen Denken und Fühlen sehr entfernten hierarchischen Ausdruck schuf, übernimmt im Okzident das von Rom her christianisierte Frankreich die Führung. Lyon, Luxeuil, Fleury, Corbie, Laon sind die führenden Klöster. (Italien und Spanien treten vollständig zurück.) Die Wandlung geschieht als Wendung von der Bilderhandschrift zu kalligraphischer Dekoration. An Stelle der großgeformten Unziale tritt die bewegliche, nervöse Minuskel. Das flächige Ornament ersetzt die monumentale, aus tiefem Raum entwickelte Bildgeschichte.

Das Ornament lebt sich im Schmuck des Anfangsbuchstabens, der Initiale, aus. Während die frühchristliche Antike abstrakte Motive anwandte, werden nun tierähnliche Bildungen bevorzugt: Vögel und Fische, die mit gelassener Ruhe den Buchstaben umkreisen. In heraldischer Erstarrung, fern von geschmeidiger Beweglichkeit wie von naturalistischer Bildung, kleiden sie, ohne eigentliche Symbole zu sein, das heilige Wort in geheimnisvolle Sinnbildlichkeit ein; und es kann sein, daß die Erinnerung an den im „Zeichen des Fisches erscheinenden Christus der Katakomben in der Vorstellung des Zeichners und Beschauers nachgewirkt hat.

Den Fisch- und Vogelschmuck, der bisweilen ganze Zeilenreihen aneinanderfügt, kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit als nor-

dischen Beitrag bezeichnen, da ihn die byzantinischen Handschriften, die übrigens die Verzierung der Schlußworte und nicht der Anfangsbuchstaben bevorzugen, erst seit dem 10. Jahrhundert, und zwar in naturnäheren Formeln kennen, andererseits in germanischen Gräbern Tausende von Tierfibeln gefunden worden sind, die ähnliche dekorative Bildungen aufweisen. Andere ornamentale Formeln, wie Flechtwerk, Pflanzen, Kreuz- und Sternmuster, sind wahrscheinlich vom Osten, namentlich auch Syrien, vermittelt worden. Die Mission der Kirche als universaler, auf alle Völker sich erstreckender Heilanstalt, die sich im dauernden Verkehr der Klöster verschiedener Länder untereinander ausdrückt, erklärt leicht solche Berührungen.

Insbesondere die Farbe bringt das ungebrochene nordische Wesen zur Geltung. Hatte die frühchristliche Miniatur immer ein malerisches Gesamtbild, eine gewisse tonige Harmonie erstrebt, so wächst hier von Handschrift zu Handschrift die farbige Leuchtkraft und Buntheit der Farben, und schließlich steht mit grellem Klang Rot, Gelb und Grün unvermittelt nebeneinander. (Man hat festgestellt, daß das kunstgewerbliche Schaffen, wie es Halsbänder aus Glasperlen zeigen, ähnliche Wege geht.)

Die eigentliche Bildmalerei bleibt auf wenige Evangelistendarstellungen beschränkt. Die stärkste Leistung der Zeit, die auf uns kam, ist vielleicht jenes Majestas-Bild des Gudohinus-Evangeliars — Christus, von zwei Cherubim geleitet und umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten — mit monumentaler und ergreifender Stärke gebildet, in der Deformierung der Glieder und in der Farbgebung der grünen Haare, des gelben Gesichtes eine grelle Dissonanz für jede naturnahe Einstellung und doch in seiner gewaltigen unwirklichen Feierlichkeit eine Vision ohnegleichen.

Derweilen in fränkischen Schreibstuben die Mönche ihre schöpferische Mühe mit asketischer Beschränkung im wesentlichen an die Initialornamentik wandten, geschah auf den irischen und angelsächsischen Inseln das Wunder einer gänzlich neuartigen und phantastischen Bildform. Die Evangelienbücher von Kells, Durrow, Lindisfarne sind Höchstleistungen eines Schaffens, das von Irland ausgeht, von dort sich nach England und vielleicht auch auf einige Klöster des Festlandes ausbreitet, wie sich ja auch die Missionstätigkeit der irischen Mönche auf das Festland erstreckt. Um das Jahr 700 setzt die Produktion ohne tastende Anfänge mit unheimlicher Reife ein, währt zwei oder drei Jahrzehnte und mündet dann in eine handwerkliche Schulproduktion aus. Wir wissen nichts vom Ursprung dieser Kunst. Byzanz, das auch hier wieder als Vorbild genannt wird, mag mit einzelnen Formeln angeregt haben; aber der Geist dieser Kunst ist polar zur byzantinischen gerichtet.

Dieser Stil monumentalisiert die Zweidimensionalität; wie Rembrandt — trotz allem, was seinem Werk vorausgeht — das schöpferische Leben der dritten Dimension eigentlich erst wieder geschaffen hat. Selbst der Hintergrund ist nun nicht mehr Raum, sondern vermöge der unentwirrbar in sich verschlungenen und aus sich heraus in die Breite strahlenden Kraft eine aus Spiralen und Gewebe gebildete ornamentale Fläche, die in den angelsächsischen Handschriften sehr viel ruhiger und einfacher wirkt als in den irischen.

Alles Körperliche wird gleich einer im Herbarium gepreßten Pflanze starre geometrische Frontalität. Zwischen den Zeilen der Schrift winden sich kleine wunderliche Tiere und phantastische Köpfe. Vor den Kapiteln stehen in erstaunlichem Kontrast zu den sensiblen und kunstvollen Gebilden der Ornamente die Evangelisten, Söhne eines barbarischen, urweltlichen Geschlechtes mit

aufgerissenen Augen, kurzen, wie eingeschrumpften Armen und Beinen, streng symmetrisch gebreiteten Gewändern; oder ihre Symbole, von der Gewißheit ihrer metaphysischen Sendung unheimlich erfüllte Wappentiere, deren Gestalt sich der abstrakten Geistigkeit des Ornamentes nähert.

Es sind uns Nachrichten erhalten, daß Äbte dieser irischen Klöster nach Italien fuhren und von dort Evangelienbücher mitbrachten. Die Berührung geht übrigens schon daraus hervor, daß in irischen Handschriften in allerdings sehr eigenartiger Neubildung die spätantike Palmette erscheint und auch das Majestasbild des Kodex Amiatinus und die Canonesbögen frühchristliche Elemente in neuartiger Umgestaltung wieder aufleben lassen. Es liegt also nicht daran, daß diese Mönche die milderen und daseinsnäheren Gestaltungen des Südens nicht kannten oder nicht zu gestalten vermochten.

Es ist nur ein Versuch, die erschreckende und dumpfe Gewalt dieser Eingebungen zu erklären, wenn man die Handschriften als Zeugnis des Zusammenpralls und der unter furchtbaren Krämpfen geschehenden Verschmelzung des barbarischen Daseins der heidnischen Kelten mit dem Glauben und der Zivilisation, wie sie das Christentum brachte, deutet.





Die karolingische Buchmalerei

Karl der Große, der Franke, erneuerte das weströmische Kaisertum, das drei Jahrhunderte zuvor die von Norden her einbrechenden germanischen Stämme zerschlagen hatten. Der König der Franken und Longobarden und Schirmherr der Römer wurde im Jahre 800 vom Papst zum Kaiser des Abendlandes gekrönt. Seine Hand reichte über den Norden, Westen und Süden Europas, und vom Morgenland kamen Fürsten, brachten Geschenke und huldigten ihm. In seinem Arm ruhte das Schwert der Christenheit.

Solcher Machtfülle, die auch vor Eingriff ins geistliche Gebiet nicht zurückschreckte, entsprach die Vereinheitlichung der kirchlichen Organisation. Karl vollendete auch hier das Werk Pipins. Die gallikanische Liturgie, ihre Texte und Melodien wurden abgeschafft und die römische Gottesdienstordnung eingeführt. Die Weltkirche trat dem universalen Imperium zur Seite.

Die Texte der Evangelienbücher, Psalterien, Sakramentarien, Missalien wurden unter Karls persönlicher Anteilnahme, der sich von griechischen und syrischen Klerikern beraten ließ, sorglich überprüft. In den Klöstern schrieben die Mönche unablässig die heiligen Schriften ab. Im Gegensatz zu den vielen Schriftwandlungen der vorhergehenden Zeit wurde die große Unziale mit ihrem getragenen und feierlichen Rhythmus Ausdruck des neuen Geistes.

Der Buchmalerei stand Karl mit einiger Zurückhaltung gegenüber, was auf politische Erwägungen zurückzuführen ist, und zwar

auf die Gegensätze zum griechischen Kaiserreich, in dem er einen Rivalen der eigenen Machtansprüche sah. Das von der griechischen Kaiserin Helene einberufene Konzil von Nicäa (787) hatte die Verehrung der heiligen Bilder angeordnet und Karl ließ nun von den Theologen seines Hofes diesen Beschluß bekämpfen, ohne sich aber auf die Seite der Bilderstürmer zu stellen. „Weder zerstören wir die Bilder, noch beten wir sie an“, lautete seine vermittelnde These.

Auf diese vorsichtige Haltung führt man es wohl mit Recht zurück, daß zu Karls Zeiten der Kreis der Bildthemen in den Handschriften ein sehr begrenzter ist und sich im wesentlichen auf die Darstellung des jugendlichen Christus, der Evangelisten, der Schöpfungsgeschichte, des Lebensbrunnens beschränkt. Erst unter den Söhnen und Enkeln erweitert er sich und umfaßt schließlich mit den Werken, die unter der Regierung Karls des Kahlen entstehen — der Codex Aureus in München und die Pariser Bibel Karls des Kahlen sind hier zu nennen, vor allem aber die wohl noch etwas später entstandene bilderreiche Bibel von St. Paul in Rom —, den ganzen Kreis des Alten und Neuen Testamentes.

In dieser Zeitspanne — von Karls des Großen Regierungsantritt bis zum Tode Karls des Kahlen, zwischen den Jahren 768 also und 877, sind die entscheidenden karolingischen Handschriften entstanden. Die Stätten dieser Kunst waren neben der meist in Aachen weilenden Hofschule — deren Bedeutung umstritten ist — die großen Klöster der Benediktiner im nordöstlichen und nordwestlichen Frankreich und am Rhein: die von dem Angelsachsen Alkuin gegründete Abtei Tours vor allem, dann Metz, Reims, St. Denis, Corbie. Ausstrahlungen wirkten in St. Gallen, Fulda, Salzburg. (Die Schöpfungen der Klöster werden von der Wissenschaft — auf Grund stilistischer, vor allem auch paläographischer Merkmale zu einzelnen Schulen zu-

sammengefaßt und die touronische Gruppe, die Gruppe der Adahandschrift und die nordfranzösische Gruppe unterschieden. Eine eindeutige Scheidung freilich ist nicht möglich, da die verschiedensten Strömungen ineinander übergehen.)

Die mannigfachen Elemente der vorhergehenden Epochen verschmelzen in diesen Handschriften zu einer durchaus neuartigen schöpferischen Klassizität. Im Ornament leben die Formeln der Antike — Palmette, Mäander, Akanthusblatt, Girlande, Herzblatt — und die geometrischen Bildungen der Iren auf. Der Osten, vor allem auch Syrien, gibt seinen Beitrag mit den Canonesbögen und einzelnen Bildmotiven, wie dem Lebensbrunnen; die heidnische Antike Dekorationsformen wie die umrahmenden Bordüren, die Vögel und Pflanzen in den Zwickeln der Bögen und Architekturstücke; die frühchristliche Plastik den Typ des jugendlichen Christus. Vor allem aber erweckte die Erinnerung an die frühchristliche Buch- und Mosaikmalerei einen neuen, malerischen Stil gegenüber den ornamentalen Stilisierungen irischer Handschriften. Im Vergleich mit den gänzlich unrealen irischen Abstraktionen bedeuten diese Formungen, man denke etwa an die Evangelisten des Wiener Schatzkammer-Evangeliars oder der Adahandschrift, eine erste freilich zugunsten der mittelalterlichen Idealität sich auswirkende Auseinandersetzung mit den Formproblemen der Antike und insofern mit der Wirklichkeit, und so hat man mit einigem Recht von einer karolingischen Renaissance gesprochen.

Der Stil beruht auf klassischer Symmetrie, die sich noch auf die Fältelung, mit der das Gewand die Linien des Körpers ausdrückt, erstreckt, auf zweidimensionaler Flächigkeit, die freilich nicht ganz der räumlichen Wirkungen entbehrt, auf einer dunklen und starken, mehr abgestimmten denn bunten Farbigkeit, die neben Gold

und Silber kräftige und tiefe Töne, wie dunkles Grün, Rot und Blau bevorzugt. Der farbige Gesamtklang hat majestätische Fülle.

Der Sinn der Darstellung ruht jenseits aller Naturnachahmung im Ausdruck sakraler Stimmungen und Geschehnisse. Die sakrale Stimmung selbst ist immer irgendwie das Thema, einer besonderen Handlung bedarf es nicht. Nicht in der hastigen Bewegung der Körper oder in wechselnden Farbreizen werden Wandlungen der Gefühle und Handlungen wirksam; es genügt hierzu die langsame und feierliche Gebärde einer Hand und die eigenartig starre Stellung des Auges oder auch nur des Augapfels. Gott selber wird im Symbol der segnenden Hand dargestellt.

Diese Kunst ist nicht eklektisch, sondern synthetisch. Sie verschmilzt die ihr vielfach zuströmenden Anregungen zu einem Stil von feierlicher Monumentalität, und in dieser Verschmelzung heterogener Kunstformen zu einer neuen hierarchischen Idealität von höchster Ausdrücklichkeit, universalem religiösem Gefühl und klassischer Strenge liegt der eigentliche Sinn der karolingischen Buchmalerei. Dies ist das Gemeinsame, was die großen Werke der Epoche — neben den schon erwähnten seien das Perikopenbuch des Mönches Godescalc, die Evangeliarien von Soisson und Herbon, die erste Bibel Karls des Kahlen, das Evangelienbuch des heiligen Medardus von Soissons, das Sakramentar des Drogo, die Alkuinsbibeln in Bamberg, London, Zürich hervorgehoben — über Sonderheiten der einzelnen Klosterschulen hinaus, die sich zumal in den wechselnden Dekorationsformen äußern, aneinander bindet. In der sakralen Strenge liegt ebenso wie im malerischen Empfinden die stärkste Berührung dieser karolingischen mit frühchristlichen Handschriften, wie dem Evangelienbuch von Rossano und dem Codex Amiatinus.

Wie stark aber die Gefühlstriebe waren, die unter einer solchen hierarchischen und abgeklärten Ordnung der Welt wirkten, wird durch die visionäre Erfülltheit der Evangelistenbilder, etwa im Ebo-Evangeliar, und durch einige Federzeichnungswerke, wie die Trierer Apokalypse, den Sankt Gallener Goldenen Psalter, den Utrechtpsalter bezeugt. Die angstvollen und ergriffenen Worte, in denen der Psalmist den armen Kreis des menschlichen Lebens und das ewiglich währende Erbarmen des Herrn besingt, haben gerade in diesem letzten Werk eine bildliche Übersetzung gefunden, die das große Pathos der feierlichen Vorgänge und die letzte Verästelung der von furchtbaren Ängsten bedrängten menschlichen Seele in feinnerviger Impression und zugleich in einem von apokalyptischen Gesichten gewaltig bewegten Rhythmus mit unheimlicher Eindeutigkeit niederschreibt.

Die romanische Buchmalerei

Die Enkel verschleuderten das gewaltige Erbe. Das Reich des großen Karl, das freilich wohl nur unter seiner mächtigen Hand lebensfähig gewesen war, zerfiel. Hunger und Krieg gingen durch die Länder des Nordens und Südens. Das Papsttum wurde ein Spielball der römischen Adelsparteien. Simonie und Priesterehen griffen um sich. „Unzucht und Ehebruch, Gottesschändung und Totschlag haben uns überflutet“, klagt die Synode von Troslé im Jahre 909.

Dies 10. Jahrhundert, das Saeculum obscurum, erweckte aber auch aus sich neue schöpferische Kräfte. Die religiös-sittliche Reform ging von dem (910 gegründeten) Kloster Cluny, von dem Orden der Zisterzienser aus, die weltliche vom sächsischen Kaiserhaus. Otto I. erneuerte 962 das Kaisertum Karls des Großen, seine Nachfolger, Otto II. und III. und Heinrich II., sind durch erlesene Bildung und tiefe Frömmigkeit gleich ausgezeichnet.

Unter den Ottonen sind, etwa zwischen den Jahren 970 und 1050, die wichtigsten Buchmalereien dieser Epoche geschaffen worden. Der persönliche Anteil, den die Herrscher an den Schöpfungen nahmen, wird durch zahlreiche Widmungsbilder bezeugt. Der Monarch, den Gottes Hand krönt, wird Symbol des Gottesstaates auf Erden. Am stärksten kommt das im Aachener Evangeliar Otto III. zum Ausdruck, wo der Kaiser, von den Evangelistensym-

bolen umgeben, die Erde zu seinen Füßen, als Stellvertreter Christi in der Mandorla thront.

Als Mittelpunkt dieses Schaffens gilt heute die von St. Gallen gegründete Benediktinerabtei auf der Reichenau, deren Einfluß bis in weit entfernte Klöster reichte. Als Besteller ihrer Handschriften lassen sich heute noch die Bischöfe von Köln und Trier, die Kaiser Otto III. und Heinrich II. und Papst Gregor V. nachweisen. Weitere wichtige Stätten sind die Klöster von Trier, Echternach, Regensburg — gerade hier wirkte mit dem St. Emmeramer Codex Aureus die karolingische Tradition stark nach —, Köln, Hildesheim, Fulda.

Deutschland hat in dieser Epoche die stärksten und reichsten Leistungen hervorgebracht, während die französische Buchmalerei sehr zurücktrat, im Norden mit irisch-angelsächsischen, im Süden mit spanischen Einflüssen sich auseinandersetzte. Der geringere Anteil Frankreichs hängt wohl auch mit der geistigen Einstellung der Zisterzienser zusammen, die gegen die prunkvollen Malereien in den Handschriften eiferten und einen einfach kolorierten malerischen Stil — die Bibel des Etienne Harding ist ein Beispiel — verbreiteten. Erst das 12. Jahrhundert bringt, zumal im nördlichen Frankreich, eine lebhafte Tätigkeit.

In Spanien überwiegt bis ins 11. Jahrhundert eine altertümliche, zumal im Initialschmuck dem irisch-angelsächsischen Stil verwandte Ornamentik, während England im 9. Jahrhundert zunächst die karolingischen Formelemente übernimmt und sie dann mit den romanischen verschmilzt. Dann sind allerdings hier von feierlicher und großartiger Monumentalität erfüllte Werke wie das Benediktionale des heiligen Bischofs Aethelwold entstanden; und in der üppigen Fülle phantastischer Erfindungen, die das Kloster Winchester, im 12. Jahrhundert zumal, in zahlreichen Psalterillustrationen entfaltet,

bereitet sich die gotische Entwicklung vor. Auch die Eroberung des Landes durch die Normannen, die besonders lebhafte künstlerische Beziehungen mit Frankreich zur Folge hat, wirkt in dieser Richtung.

Der Kreis der Bildinhalte hat sich gegenüber der Zeit der Karolinger außerordentlich erweitert. Die Geschehnisse und Gleichnisse des Neuen Testamentes werden nunmehr in vollem Umfang gestaltet, während das Alte zurücktritt; aber auch symbolische Themen, wie in dem Evangeliar der Uta die Darstellung der kirchlichen Hierarchie, werden einbezogen, während das weltliche Leben durchweg noch ausgeschlossen bleibt.

Die Gefühlsinhalte sind reicher und stärker durchtränkt vom Gefühl lebendigen Glaubens. Die feierliche Bedeutsamkeit der heiligen Vorgänge und die Mystik der religiösen Vision wird im getragenen Rhythmus der Komposition, in der langsamen, weither schwingenden und nachdrücklichen Gebärde der Hände, im verklärten Gesichtsausdruck deutlich.

Der Stil dieser Epoche, wie er sich, um einige wichtige Handschriften zu nennen, im Aachener und Münchener Evangeliar Ottos III., im Perikopenbuch Heinrichs II., in der Bamberger Apokalypse, im Trierer Egbert-Kodex, im Bremer Evangeliar Heinrichs III., im Pariser Evangeliar Ottos II., im Sakramentar aus St. Gereon zu Köln in Paris, im Psalter Egberts zu Cividale, im Echternacher Evangeliar zu Gotha, im Hildesheimer Bernward-Evangeliar auswirkt, ist zweidimensional. Nicht in dem Maß planimetrisch, wie die irischen Handschriften es waren, aber doch sehr viel flächenhafter, linearer, geschmeidiger als die karolingischen Miniaturen, mit denen im übrigen ebenso wie mit den altchristlichen natürlich die malerische und geistige Einstellung dieser Bücher enge Fühlung hat. Der Zweidimensionalität entspricht ein Verzicht auf alle perspektivischen und atmosphärischen





Wirkungen. Vor dem goldenen Hintergrund, der Verneinung jeden Raumgefühls, bewegen sich die Figuren und geschehen die heiligen Dinge, mit Farben bekleidet, die weniger ihren stofflichen denn geistigen Sinn verwirklichen wollen.

Die Farbe wirkt als drittes, die Zweidimensionalität schaffendes Element neben Fläche und Linie. Vom Goldgrund heben sich hellgebrochene, fast milchig schimmernde Töne: helles Violett, helles Blau, helles Grün, helles Braun, daneben bisweilen Ziegelrot und ein schweres dunkles Violett. Bei freudigen Geschehnissen überwiegen helle, bei leidvollen dunkle Farben.

Aus diesen drei Elementen erwächst das Bild als bewußt unwirkliche Formung geistigen Lebens. Unwirklich ist das Fehlen jeder Perspektive, jeder Anatomie, jeder Räumlichkeit im naturwissenschaftlichen Sinne; unwirklich die Färbung der Dinge etwa der Haare, die manchmal schwarz, aber oft auch — wenn es der Gesamtklang so verlangt — grün oder violett ist; unwirklich die symbolhafte Andeutung der Sichtbarkeit: Erde durch einige Schollen, Stadt durch ein turmartiges Gemäuer, Meer durch wenige parallele Wellenlinien versinnlicht.

Aber die Unwirklichkeit ist nicht chaotisch oder zufällig. Wie in jenen Jahren die Scholastik daran ging, die Fülle der christlichen Glaubensinhalte in ein tiefsinniges und scharf durchdachtes System zu bringen, so arbeiten diese Künstler im Zwang strenger Gesetze, die als unbegreifliche Gnade einer in ihren Grundfesten einheitlichen Welt innewohnen.

Diese Gesetzlichkeit offenbart sich schon in der folgerichtig verarbeiteten formalen Voraussetzung: daß ein lineares Gestalten die notwendige Ergänzung zu einem flächenhaften Raum darstellt und die kühle abgestufte Koloristik die der linearen Fläche angemessene Farbgebung bildet.

Die formale Harmonie aber ist Ausdruck der geistigen. Farbige Tafeln schuf auch die Antike, aber dem, der dieses Buch beschaut, soll es mehr bedeuten als Schmuck und Reiz: Erinnerung an Christi Wort und Opfertod, Versinnlichung der Geheimnisse der Dreifaltigkeit und Erlösung, Gleichnis der wahrhaft spirituellen Wesenheit der eigenen Seele, Abglanz der himmlischen Herrlichkeit, die der Herr, bevor er gen Himmel fuhr, denen verhieß, die seiner Lehre folgen.

Dies wirkt der mystische Goldgrund; dies wirken die beschwörend aufgerissenen Augen, die gewaltig angeschwellten Hände, die als Hülle geistiger Erschütterung dienenden Deformationen der Körper, von denen alles Erdhafte abfiel; dies wirkt die unsinnliche Farbgebung, die das Sinnbildliche — und nicht das Tatsächliche — im Geschehen hervorhebt; dies wirkt die ganze Bildanlage, deren Form vom Rhythmus des sakralen Motivs bestimmt wird: von dem in Jerusalem auf einer Eselin in statuarisch feierlicher Ruhe einreitenden Christus. Von dem Engel, der in gewaltiger, himmlischer Größe den Hirten erscheint. Vom Evangelisten, dessen Antlitz durch geheimnisvolle Offenbarungen erschüttert ist und dessen Armen die mystische Wolke vieler Gesichte entströmt.

Es folgt der Blüte dieser Kunst, die etwa um die Mitte des 11. Jahrhunderts zu Ende geht, eine Zeit einfacherer, geringerer Mittel, die die großen Vorbilder in bescheidenem Ausmaß pflegte oder auch nur kopierte. Die Reichenau tritt zurück. Andere Klöster, zumal die in Trier und Echternach, treten an ihre Stelle, ohne daß sie mit dem Reichtum und der Fülle jener Schöpfungen wetteifern könnten.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts kam in Deutschland ein neuer Aufschwung, der besonders durch von Byzanz herdringende Ein-

flüsse gekennzeichnet ist. Salzburg, das in lebhaften Handelsbeziehungen mit Venedig stand, war ein Vorort. Die Eroberung Konstantinopels (1205) und die dadurch bedingte Überflutung des Abendlandes mit griechischen Büchern mag die Entwicklung begünstigt haben. Byzantinische Vorbilder — die vordem, unter den Ottonen, nur als Anregung gewirkt hatten — werden nun in Kopfbildung, Gebärde, Gewand, architektonischem Hintergrund maßgebend. Die Admonter Bibel, das Salzburger Antiphonar, das Goslarer Evangeliar, der Lustgarten (Hortus deliciarum) der Äbtissin Herrad von Landsperg — eine Art Handbuch für den Unterricht der weiblichen Jugend und das einzige Werk, in dem in erheblichem Umfang auch weltliche Darstellungen vorkommen — sind Schöpfungen solcher Art.

Dies war die gleiche Welle, die Italien berührte und auf dem Weg von Duccio zu Giotto eine neue, der Wirklichkeit zugewandte nationale Malerei begründete. Die Möglichkeit, daß die Bewegung sich in Deutschland ähnlich auswirke, wurde jäh durch die von Frankreich herflutende gotische Welle zerstört.

Die gotische Buchmalerei

Es ist unmöglich, in diesem Zusammenhang eine Antwort auf die weitschichtige und vieldeutige Frage nach dem Ursprung und dem Wesen der gotischen Kunst zu geben. Vor allem deshalb nicht, weil Architektur und Plastik das Primat innehaben und trotz der zahlreichen Bilderhandschriften die Buchmalerei nur einen verhältnismäßig bescheidenen Beitrag zur Kunst dieser Epoche gibt.

Der gotische Mensch — wenn man diesen allgemeinsten Begriff gebrauchen darf — ist nicht mehr schlechthin eins mit der mittelalterlichen Welt. Die Unbedingtheit und demütige Bindung ihres Glaubens und Denkens — gingen doch selbst die großen Kämpfe innerhalb der Scholastik nicht um Lehre und Dogma, sondern nur um Methode und System — besitzt er nicht mehr; neben dem hierarchischen in Gott gegründeten Kosmos taucht ein neues, seit den Tagen der Antike fast vergessenes Gesicht aus der Tiefe: die Realität, die Natur. Und der einzelne, das Individuum, bis dahin eingeschlossen in die feierliche Gemeinschaft der christlichen Weltordnung, wird sich wieder seiner selbst und seiner Stellung in der sichtbaren Welt bewußt. Der Dualismus zwischen Gott und Welt, zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen dem All und dem Ich, zwischen Seele und Leib, zwischen Idee und Natur wird die furchtbar peinigende Dissonanz, die seither nicht mehr verstummt und das entscheidende Problem der abendländischen Menschheit geworden ist. Die Kirche hatte es vermocht, durch fast ein Jahr-

tausend diesen Dualismus zwar nicht zu beseitigen — denn er ist mit der Verwirklichung ihrer Lehre im Leben unlöslich verbunden —, aber ihn doch vermöge der übergewaltigen Idee ihrer metaphysischen Sendung vergessen zu lassen. Nun wird er um die Mitte des 13. Jahrhunderts wiederum lebendig und hat am Ende dieser Epoche — um das Jahr 1400 — seine entscheidende Prägung in dem Werk der Brüder van Eyck gefunden.

Diese Entwicklung vollzog sich fast unmerklich, und in ihr kreuzen sich vielfältige Strömungen: Die sich verbreiternde und verfeinernde höfische und ritterliche Kultur, die wachsende Bedeutung der Wissenschaft, deren Mittelpunkt lange die Universität Paris bildete, die zunehmende Geltung des Bürgertums, der steigende Einfluß nationaler Kräfte, die wachsende Kenntnis von Kultur und Leben anderer Völker, wie sie zumal durch die Kreuzzüge vermittelt wurde, die sich mehr und mehr ausbreitende Fühlungnahme mit der Literatur der Antike und der Wissenschaft der Araber.

In der Buchmalerei äußert sich diese Umschichtung zunächst in einer Verbreiterung des Kreises der Darstellungen, der allmählich das gesamte höfische und weltliche Leben samt Schlachten, Festen, Abenteuern umfaßt und in der heiligen Geschichte vor allem den legendaren Ton sucht, womit eine liebevolle Deutung des Marienkultes Hand in Hand geht; in der zunehmenden Schärfe, Bewegtheit, Schlagkraft, Individualisierung der einzelnen Darstellung; in einem wachsenden Gefühl für die naturgetreue Bildung des Körpers und des Raumes; in einem sprudelnden Überschwang der Phantasie, die sich nicht genug an grotesken und überraschenden Erfindungen tun kann und dabei vor fratzenhafter Verzerrung der kirchlichen Lehre nicht zurückschreckt. Die Wasserspeier der Kathedralen haben in diesen „Drôlerien“ eine zierliche und humorvolle Spiegelung gefunden.

Nachdem seit Beginn des 13. Jahrhunderts, zumal in Paris, die gotische Bewegung einsetzte, sind in der Zeit des heiligen Ludwigs (um das Jahr 1250), der mit lebhafter persönlicher Anteilnahme das Werden der Werke begleitete, die bedeutendsten Handschriften, die voll den gotischen Charakter zeigen, entstanden. Der Psalter des heiligen Ludwig eröffnet die stolze Reihe dieser bilderreichen Bücher — der Psalter Isabellas, Leben und Geschichte des heiligen Denys', die Wunder Unserer Lieben Frau in Soissons und die verschiedenen Fassungen der Bilderbibel (Bible moralisée und historiée) sind einige der berühmtesten. Ihr Stil und Geist drang von Paris aus in die französische Provinz — Tours, Dijon, Avignon, Reims sind die Hauptschulen — und nach England. Auch hier hatten byzantinische Strömungen und die romanische Tradition ähnlich wie in Deutschland das Eindringen der Gotik zu hemmen versucht. Erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts setzt eine bedeutsame Tätigkeit ein — das berühmteste Werk ist der Queen-Marys-Psalter —, gerade die „Drôlerien" haben hier vielleicht ihren Ursprung. Von hier breitet sie sich in den Rheinlanden und Böhmen aus, wo unter Karl IV. und Wenzel eine sehr erlesene Malschule arbeitet, die auch vom Italien Giottos wichtige Anregungen empfängt.

Höfische Kultur ist für die ersten Handschriften der neuen Zeit kennzeichnend: spitze, mit der Feder gezeichnete Umrisse; eine lebhafte und ungebrochene, von der Buntheit der Glasfenster, denen sie ein überaus subtiles Gold hinzufügte, entscheidend beeinflußte Farbigkeit, in der Zinnober und Azur überwiegen; schlanke, leicht geschwungene und ein wenig gespreizte Figuren mit feinem, leicht konventionellem Lächeln unter spitzbogigem der Architektur nachgebildetem Gehäuse; buntes Leben und Treiben: festliche Mahlzeiten, Turniere, feierliche Krönungen und wildes Morden.

Aber bei dem Spiel graziöser Biegungen bleibt es nicht: Aus den Ranken der Umrahmungen wachsen dumpfe Larven, phantastische Halbmenschen, schreckliche Ungeheuer; Tiere und Menschen, Bischöfe und Mönche kämpfen miteinander. Man denkt bisweilen an die dämonischen Erscheinungen, die zwischen den Zeilen der irischen Bibeln hervortreten, zurück.

Späterhin, zumal seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts, wächst der Einfluß der Wirklichkeit mehr und mehr. Perspektivische Versuche werden angestellt, Licht und Schatten beachtet, die Figur in ihren realen Zusammenhang mit Architektur oder landschaftlichem Hintergrund gebracht. Bildnisse wollen porträttreu sein, Pflanzen werden nach der Natur kopiert, die Buntheit der Farben wird mehr und mehr gedämpft, in Einzelheiten wie landschaftlichen Ausschnitten oder Kostümen immer nachdrücklicher die Natur berücksichtigt. Und es ist kein Zufall, daß in diesen Jahrzehnten neben den Klöstern auch berufsmäßige Miniaturisten, wir kennen zum Teil ihre Namen, wie den des Jean Pucelle, auftauchen und sich zumal in Paris zunftmäßig zusammenschließen.

Die deutsche Buchmalerei, die sich zunächst gegen die neue Welle zurückhaltend verhält und in einem ein wenig rohen Federzeichnungsstil arbeitet, konnte sich auf die Dauer den französischen Einflüssen nicht verschließen. Ihre Erzeugnisse, etwa die Illustrationen zu Parzival und Tristan, der Dresdner Sachsenspiegel, das Matutinale des Konrad von Scheyern, die Weingarten- und Manessesche Liederhandschrift vergröbern offensichtlich das französische Vorbild, ohne eine entscheidende neue Leistung damit zu verbinden. Die Zeichnung ist weniger organisch und kultiviert denn unvermittelter und fast derber Gefühlsausdruck. Neben den geistlichen treten in starkem

Umfang weltliche Bücher, wie Liederhandschriften, Weltchroniken, Rechtsbücher hervor.

Nur die böhmische Schule unter Karl IV. und Wenzel schuf — von Frankreich, aber auch, wie schon erwähnt, von Italien nicht unbeeinflußt — höchst kultivierte Leistungen, wie das Reisebrevier des Johannes von Neumarkt, die Wenzelbibel, die Goldene Bulle, die zumal in zierlichen ornamentalen Randzeichnungen köstliche Einfälle bringen.

Um das Jahr 1350 waren Dekoration und geistige Elemente der romanischen Kunst völlig vergessen und die letzten Reste der frühchristlichen Überlieferung aufgebraucht. Die zarten, spirituellen Stilisierungen, mit denen die Gotik begonnen hatte, waren in einen inniger Naturbetrachtung hingegebenen Stil ausgemündet. Der Raum, das Erbteil der Antike, welches das Mittelalter bewußt Schritt für Schritt aufgegeben und schließlich in der abstrakten Flächigkeit irischer und romanischer Handschriften gänzlich geleugnet hatte, wurde neu umkämpft. Die Spiegelung der Wirklichkeit, die der künstlerische und geistige Sinn der Fresken von Pompeji gewesen war, wird wiederum das erstrebte Ziel. Stundenbücher, die für den Herzog von Berri gemalt wurden, sind die Urkunde dieser neuen Zeit, deren Werden vom Italien Giottos entscheidend beeinflußt worden ist.

Beim Ausgang des Mittelalters steht der Genter Altar der Brüder van Eyck.





Dies ist, in Umrissen aufgezeichnet, der Weg der abendländischen Buchmalerei. Sie geht aus der illusionistischen Naturspiegelung und Raumgestaltung der späten Antike hervor; verfestigt sich in den Handschriften des 5. Jahrhunderts zu einer schweren und dunklen sakralen Rhythmik; bildet in den merowingischen Handschriften des 7. und 8. Jahrhunderts aus Fischen und Vögeln wunderliche Initialen, in den gleichzeitigen irischen und angelsächsischen Büchern eine geometrisch starre Ornamentik und eine von barbarischer und frommer Phantastik erfüllte Bildform; sucht zur Zeit der Karolinger einen ersten Ausgleich mit den Schöpfungen der frühchristlichen Antike und entwickelt dabei eine Form von hierarchischer Monumentalität, die in den Werken der Ottonen den harmonischen Ausgleich von Linie, Fläche, Farbe schafft. Einflüsse von Byzanz, aber auch das gesteigerte Gefühlsleben der Mystik, erzeugen einen seltsam gedrängten überschwenglichen Übergangsstil, aus dem die vielfachen Strömungen der Gotik hervorbrechen, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts in eine naturnahe Bewegung ausmündet.

So rundet sich der Kreis eines Jahrtausends, der — stilistisch betrachtet — von malerischen und räumlichen Tendenzen ausgeht, zu einer rein flächenhaften und linearen Anschauung gelangt und dann wieder den räumlichen und farbigen Sinn der Natur sucht; der, weltanschaulich gesehen, von der rationalistischen Einstellung der späten Antike herkommt, ein durchaus eigengesetzliches jenseits von Natur und Erfahrung bestehendes Weltbild gründet und schließlich wieder in den Rationalismus einer von der heidnischen Antike entscheidend beeinflußten Bewegung — die Renaissance des 15. Jahrhunderts — ausmündet.

Zwischen der Antike und ihrem Wiedererstehen in der Renaissance entfaltet sich der Bau der mittelalterlichen Buchmalerei, der

sich aus der Eindeutigkeit und Unbedingtheit der christlichen Lehre eine Form geschaffen hat, die fern von aller Realität, jenseits von Perspektive und Atmosphäre lebt und den unwirklichen und unirdischen Sinn der Offenbarung ausdrückt. Diese Abstraktionen sind nicht um ihrer selbst willen geschaffen, sondern sie dienen dazu, den Geist der Lehre sinnfällig zu machen.

Es ist nicht so, wie man in törichter Verkennung des Wesens dieser Kunst meinte, daß die Mönche die Wirklichkeit, in der auch sie lebten, nicht zu gestalten vermochten. Auch vor ihrem Gesicht geschahen die Jahreszeiten mit Blüte und Frucht, und nach den Sternennächten stieg rotglühend die Sonne auf. Vor ihren Augen lagen die Schöpfungen der Antike, die in vollendeter Schönheit das Bild aller Dinge gegeben hatte. Aber es lag ihnen nicht daran, das Unvollendete der Außenwelt zu gestalten, vielmehr suchten sie das Vollendete der göttlichen Wahrheit und Offenbarung. Das Kunstwerk soll — lehrt Thomas von Aquin — der Natur gegenüber nicht als Ebenbild (imago), sondern nur als eine Art Erinnerung (similitudo) gegenüberstehen, und als Sinn aller Schönheit erscheint ihm Klarheit, Vollendung, Harmonie, die nicht in der Nachahmung der Natur, sondern in Gott ruht.

Die geistigen und religiösen Kräfte des hohen Mittelalters haben sich eine Form von strenger und feierlicher Rhythmik geschaffen — die parallele philosophische Bewegung ist die Scholastik —, die in der logischen Symmetrie, in der konsequenten Verfolgung der linearen und flächenhaften Ziele, in der harmonisch aufgebauten, auf einem festen Verhältnis der einzelnen Töne zueinander beruhenden Farbgebung der romanischen Miniatur zur reifen Ausgeglichenheit gekommen ist und die Klassizität der mittelalterlichen christlichen Buchmalerei begründet. (Dies macht sich auch in der sorgfältigen

und dauerhaften Technik gerade der Reichenauer Handschriften, der wir die bis heute dauernde unverminderte Leuchtkraft der Farben danken, geltend. Der Vorgang war dieser: Nach der Vorzeichnung auf das Pergament wurden die Teile, die vergoldet werden sollten, mit einer Schicht aus Leim und Gips überdeckt und diese Schicht vergoldet und poliert. Dann wurden die anderen Farben in gleichmäßigem Strich hingesetzt und mit schwarzen Umrißlinien gegen das Gold abgegrenzt. Die Modellierung geschah durch Aufsetzung eines dunklen oder hellen Farbstriches.)

Von hier ist die Frage der verschiedenen Einflüsse zu beurteilen. Die mittelalterliche Kunst des Abendlandes nahm von der Antike und vom Orient an Formelementen in sich auf, was sie mit dem Bau ihrer Welt zu verschmelzen vermochte; was half, die Idealität ihres Weltbildes anzudeuten. Sie verschmolz es organisch mit ihrem Geist. Fügte sich die fremde Art der eigenen nicht, wie das für die byzantinischen Einflüsse des 13. Jahrhunderts gilt, so blieb sie sichtbar Fremdkörper; und als in der ausgehenden Gotik die antiken Einflüsse zu stark wurden, war der Sinn des Mittelalters erschöpft.

Auch die Fragestellung, ob die Buchmalerei eine Kunst des Hofes oder des Volkes war, berührt das Problem mittelalterlicher Kunstübung nicht entscheidend. An sich sind gewiß viele dieser Bücher, zumal die prächtig ausgestatteten, zunächst für den Hof und den hohen Klerus geschaffen worden und so irgendwie — das trifft namentlich für die Zeit der Karolinger und die Gotik zu — Ausdruck der Kultur der geistigen Oberschicht. Aber selbst die einfachste Kirche mußte ihre liturgischen Bücher haben, und wenn auch ihr Schmuck kärglicher war — wir wissen es aus vielen erhaltenen Handschriften —, beruht er doch auf den gleichen geistigen und formalen Elementen wie bei jenen. (Dabei mag es zutreffen,

daß manche Federzeichnungswerke, wie sie schon in karolingischer Zeit, mit dem Utrechtpsalter etwa, geschaffen wurden, dank beweglicherer Technik und der Möglichkeit, Gefühlsregungen und Eindrücke unmittelbarer zu verwirklichen, volkstümliche Strömungen in stärkerem Umfang zur Geltung kommen lassen.) Schließlich wirkten dieselben Kräfte auch in den Wandgemälden, die zur Lehre allem Volk von den Mauern der Dome niederschauten, und die Buchmalerei enthält ja die gleichen Elemente wie Plastik und Architektur der Epoche.

Es ist offenbar, daß eine solche geschlossene Formwelt nur aus der Übereinstimmung einer großen Gemeinschaft und nicht aus dem Willen einiger Fürsten und Kleriker entstehen konnte. Daß diese Schöpfungen Ausdruck einer allen Gläubigen gemeinsamen religiösen Überzeugung sind, hat gerade die Einheitlichkeit ihrer Formen zur Folge, die über kleine Sonderheiten der Klosterschulen hinaus die Verbundenheit der Epoche und der im Glauben geeinten Völker gewährleistet. Erst die Gotik mit dem Erwachen nationaler und individualistischer Instinkte hat auch diesen Ring gesprengt.

Hier ruht der tiefste Gegensatz zur Kunst der Gegenwart, die bisweilen ihr Schaffen durch die großen Beispiele der mittelalterlichen Kunst zu rechtfertigen versucht hat. Wie heute Zügellosigkeit, Chaos, Individualismus herrschen, bestand damals die große Gemeinschaft aller, die in Demut einem Glauben dienten und sich in ihm verbunden fühlten. Namenlose Brüder saßen in den Zellen, von Gottes Gnade erfüllt, schrieben und malten die Offenbarungen des Herrn, auf daß alle Brüder und Schwestern der Gemeinschaft im Wort, im Werk, im Glauben, in der Liebe sich vereinigten.

Ihr sahet des Rubens Jüngstes Gericht, wo die Massen perlmutterner Leiber auf- und niederwogen, wahrhaft mehr Orgie des Fleisches denn Auferstehung. Nun sehet des romanischen Mönches

Vision: wie die Tuben der vier gewaltigen Engel und die Winde aus den vier Richtungen des Weltalls die Toten aus den Höhlen der Erde rufen. Gleich Würmern kriechen sie hervor, und ihr Gedärme, ihr Auge, ihre Hand, ihr Schoß zittert in Erwartung des Gerichtes. Wahrlich dies ist der Tag der Schrecken und des Zornes, aber auch der Tag des ewigen Lebens. Denn die Worte stehen geschrieben in gewaltigen Buchstaben, die niemand auszulöschen vermag: Wer an mich glaubt, wird leben, auch wenn er starb, und wer lebt und an mich glaubt, wird niemals sterben.

Man kann um die Schönheit des Menschen und um die Landschaft der Erde wissen, wie sie die Griechen, Leonardo, Cézanne gebildet haben; und es ist doch auch gut, zu vertrauen, daß eine Welt geschaffen wurde und lebt, unberührt von unserem armseligen, mühsamen und zweifelnden Dasein. Denn jenes andere alles ist Zufall, ist nichtig, ist Vorübergang; aber einzig in Gott sind alle Dinge gut und lebendig und Ewigkeit.

Anmerkung zur Literatur

Die gesamte Literatur zur frühchristlichen Buchmalerei wird von Wulff im Handbuch der Kunstwissenschaft (Frühchristliche und byzantinische Kunst) angeführt.

Die Denkmäler der vorkarolingischen Miniatur sind in der von Heinrich Zimmermann herausgegebenen wertvollen Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft zusammengefaßt. (Vgl. hierzu die Besprechung von Haseloff im Repertorium für Kunstwissenschaft 1920.)

Für die karolingische Buchmalerei sind vor allem die Darstellungen von Leitschuh, Janitschek, Lepieur, Beißel von Wichtigkeit. Von Boinet (La miniature carolingienne) liegt erst der Tafelband (1914) vor. Eine (von Köhler redigierte) Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft ist in Vorbereitung.

Zur romanischen und gotischen Miniatur haben Franz Xaver Kraus, Haseloff, Bernath, Vitzthum, Vöge, Tietze, Tikkanen, Swarzenski, Dvorak, Kuhn, Winkler wertvolle Untersuchungen veröffentlicht.

Publikationen einzelner Handschriften danken wir u. a. Delisle, Omont, Munoz, Leidinger, Wölfflin, Goldschmidt, Cockerell, Warner, Durrien, Fleury, Wickhoff.

Weitere Literatur, zumal die in Zeitschriften veröffentlichten Forschungen, wird von den eben genannten Autoren namhaft gemacht. Dieser literarische Hinweis will, natürlich ohne Anspruch auf Vollständigkeit, nur dem Unvorbereiteten einen Anhalt geben; dem Fachmann sind ja die literarischen Quellen ohnedies bekannt.

Die grundsätzliche Einstellung meiner eigenen Arbeit zu diesen Untersuchungen habe ich im Vorwort angedeutet.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

FARBIGE TAFELN:

EINFARBIGE TAFELN:

29. Moses empfängt die Gesetzestafeln. Admonter Bibel. Admont.
30. Aus der Geschichte Absaloms. Bilderbibel. Paris.
31. Aus der Geschichte Davids. Honoré, Breviar Philipps des Schönen. Paris.
32. David. Tenison-Psalter. London.
33. Kreuzigung. Gorleston-Psalter. London.
34. Verkündigung. Liber floridus. Paris.
35. Einzug Christi in Jerusalem. Queen Marys Psalter. London.
36. Gastmahl. St. Graal und Mort d'Artus. London.
37. Randleiste. Art de la chasse. Paris.
38. Judas. Cod. Lat. 835. München.
39. Die Jagd. Manessesche Liederhandschrift. Heidelberg.
40. Der Sommer. Stundenbuch des Herzogs von Berri. Chantilly.

Die photographischen Vorlagen für Tafel 30, 31, 32, 34, 36 und 37 hat Herr Professor Georg Graf von Vitzthum freundlichst zur Verfügung gestellt.









Tafel 8





Tafel 9





Tafel 10





Tafel 11





Tafel 12





Tafel 13





Tafel 14




QUATTUORHICRUTILANT UNODEFONTE FLUENTES
MATTHEI MARCI LUCAE LIBRI ATQUE IOHANN

Tafel 15





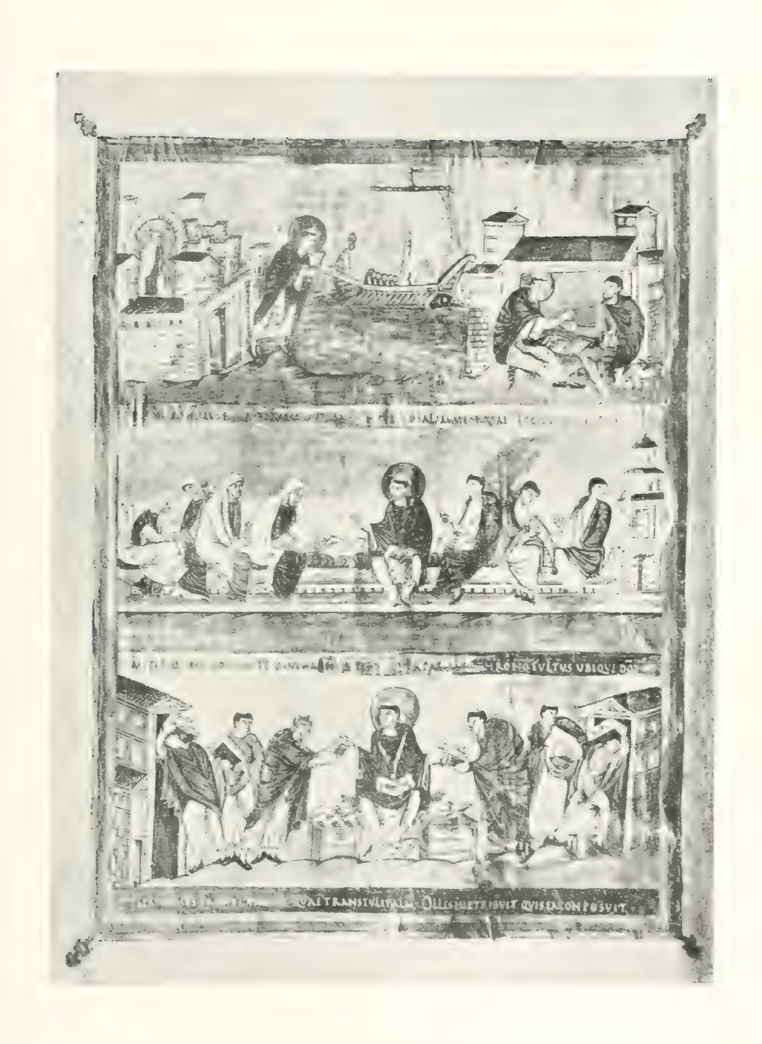
Tafel 16





Tafel 17




VULTUS UBIQUE
CONPOSUIT




ET SYRIAM SOBAL · ET CONVERTIT
IOAB · ET PERCUSSIT EDOM IN VAL
LE SALINARUM · XII MILIA ·

Tafel 19





Tafel 20

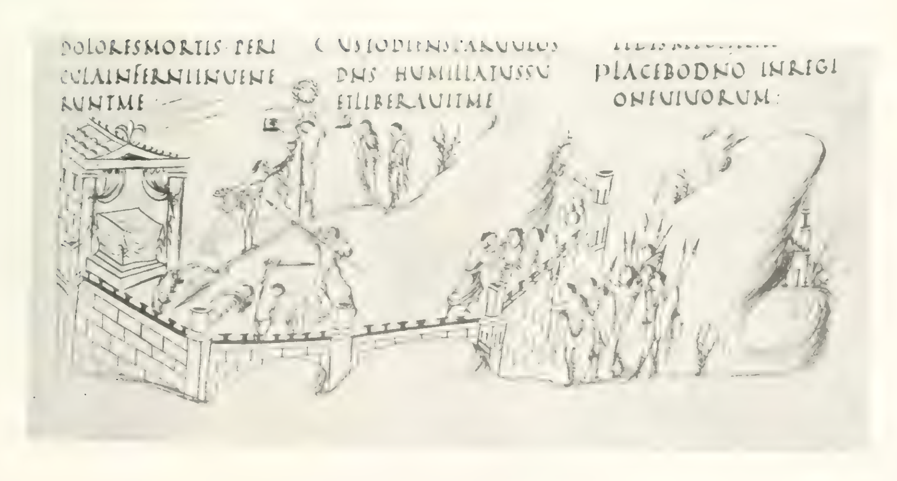




Tafel 21





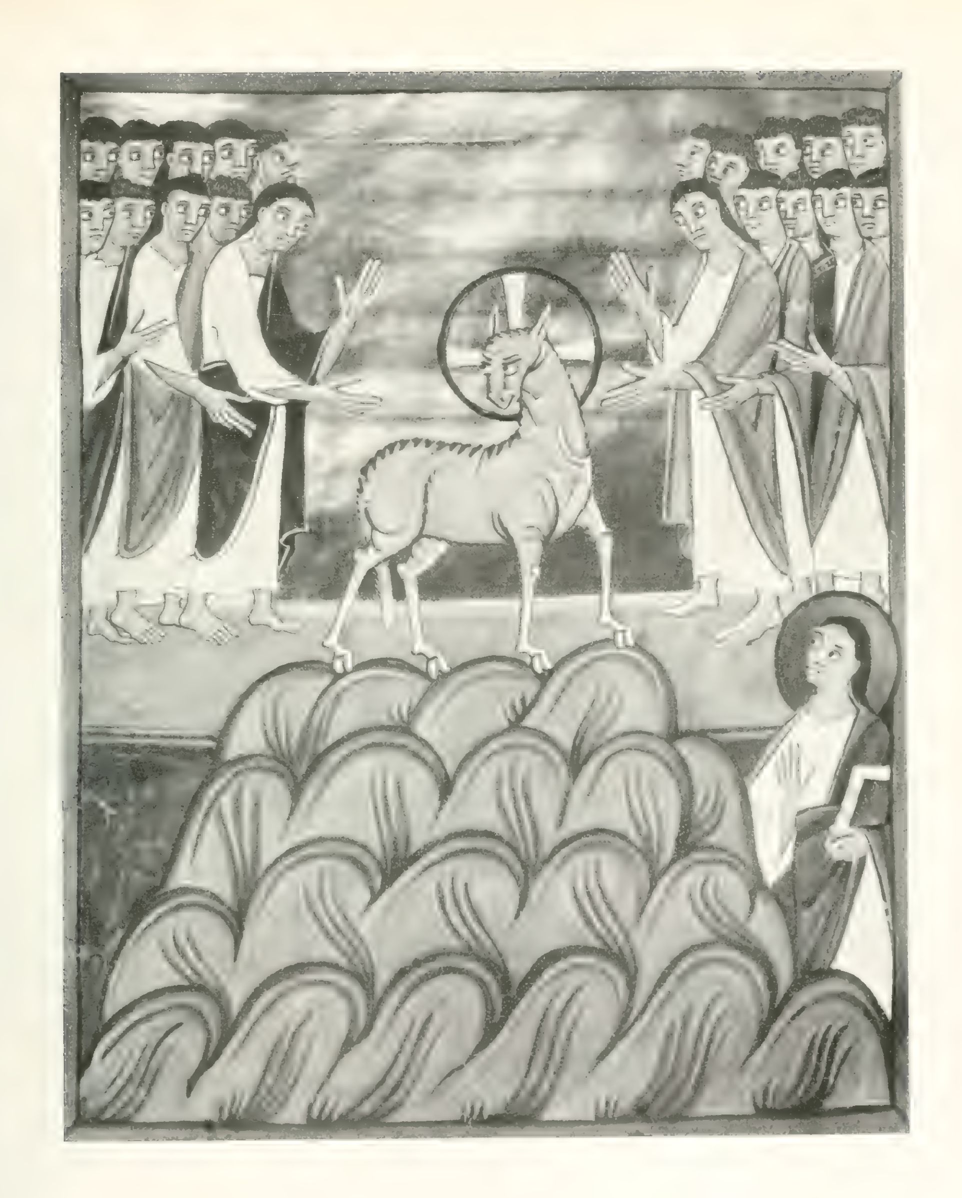

DOLORESMORTIS PERI
CULAINFERNIINUENE
RUNTME
CUSTODIENSPARUULOS
DNS HUMILIATUSSU
ETLIBERAUITME
PLACEBODNO INREGI
ONEUIUORUM





Tafel 24





Tafel 25





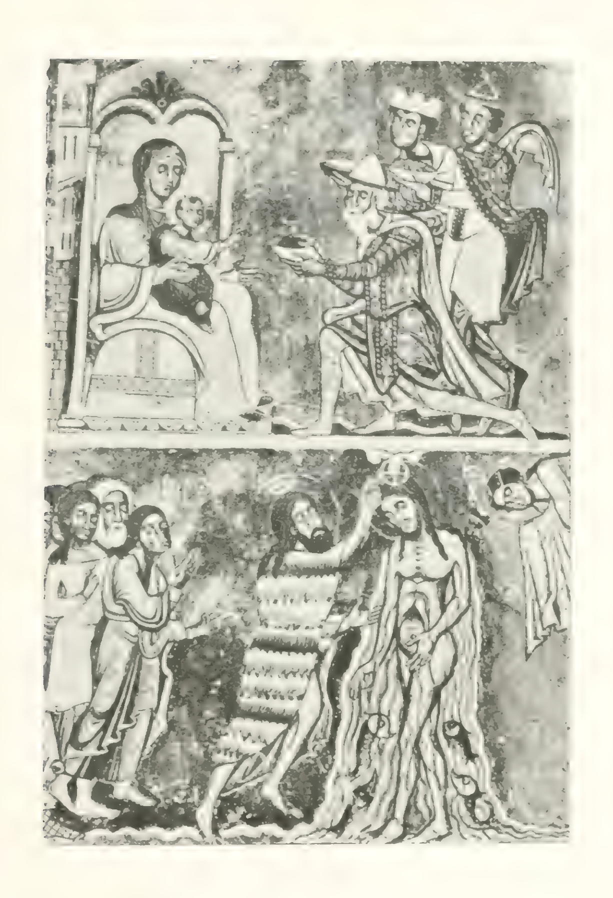
Tafel 26





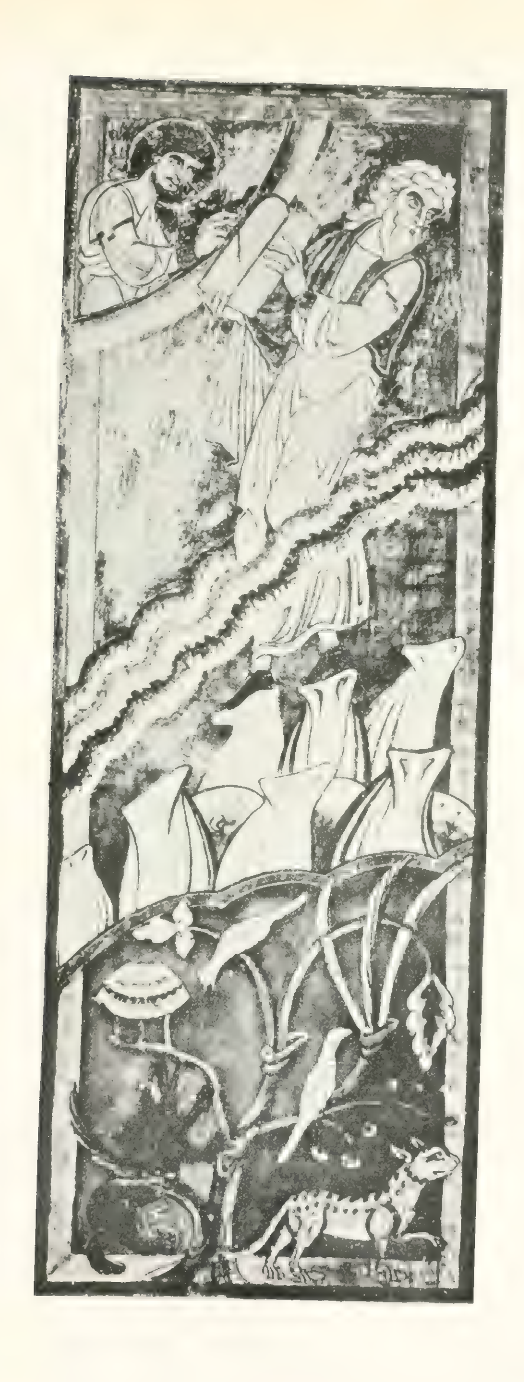
Tafel 27





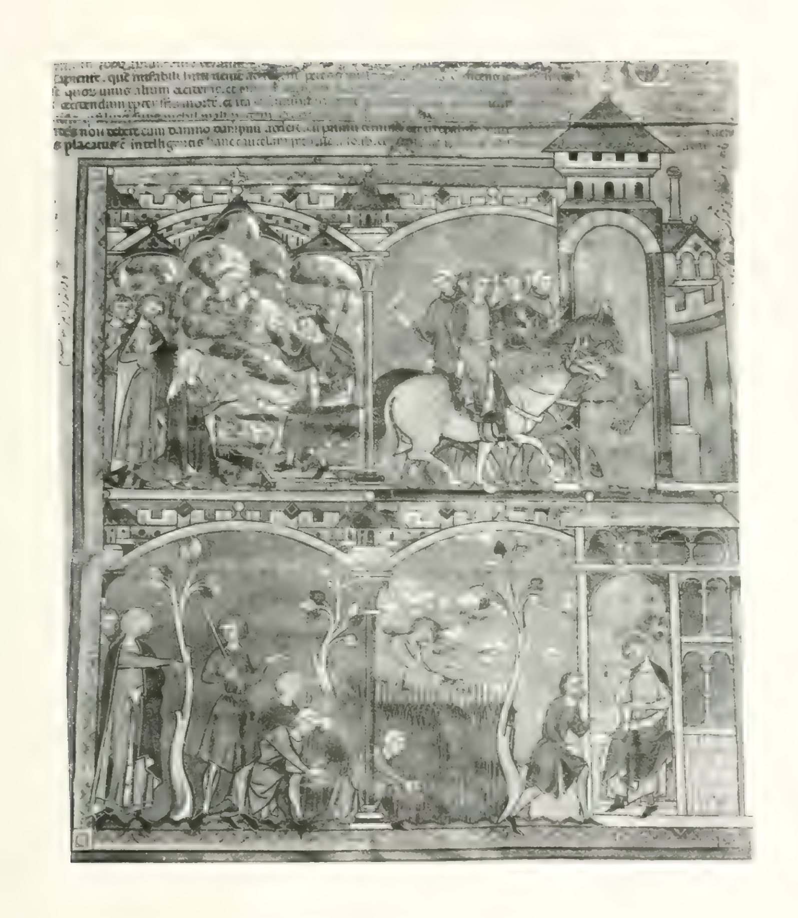
Tafel 28





Tafel 29



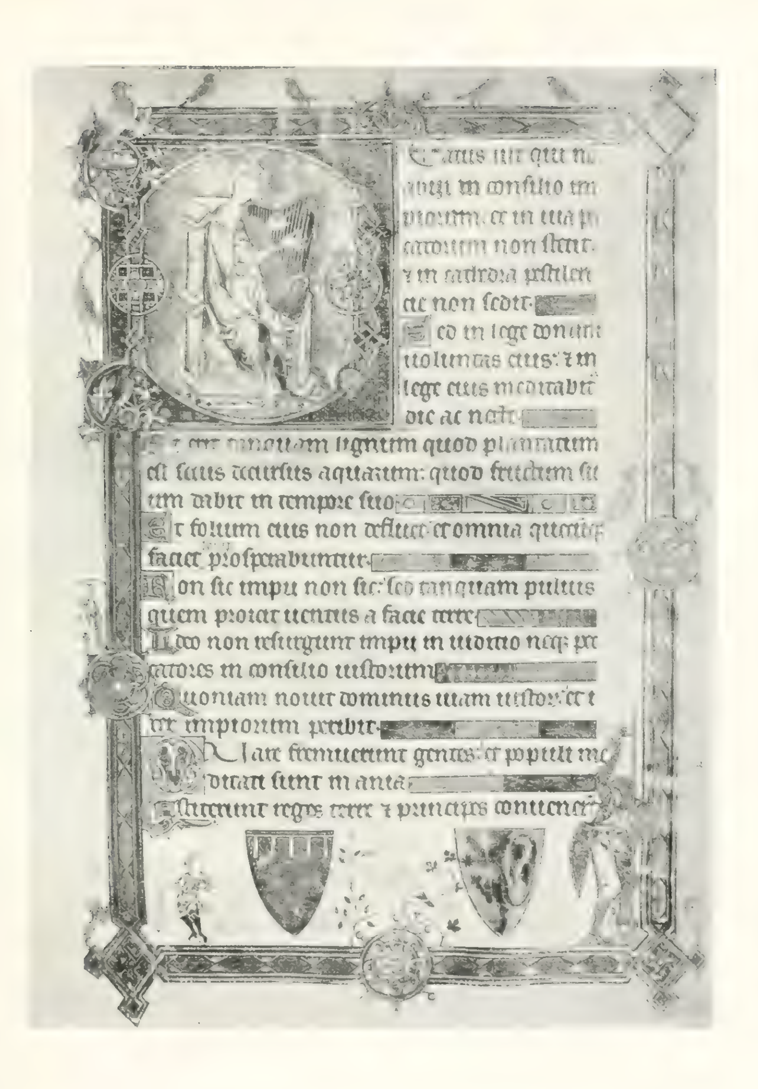






Tafel 31





Tafel 32





Tafel 33





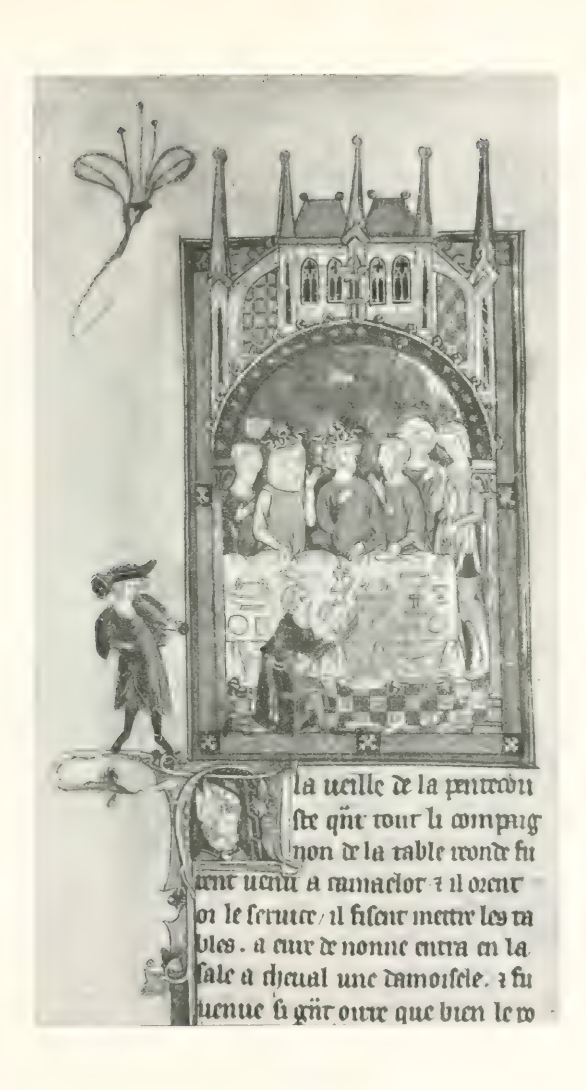
Tafel 34





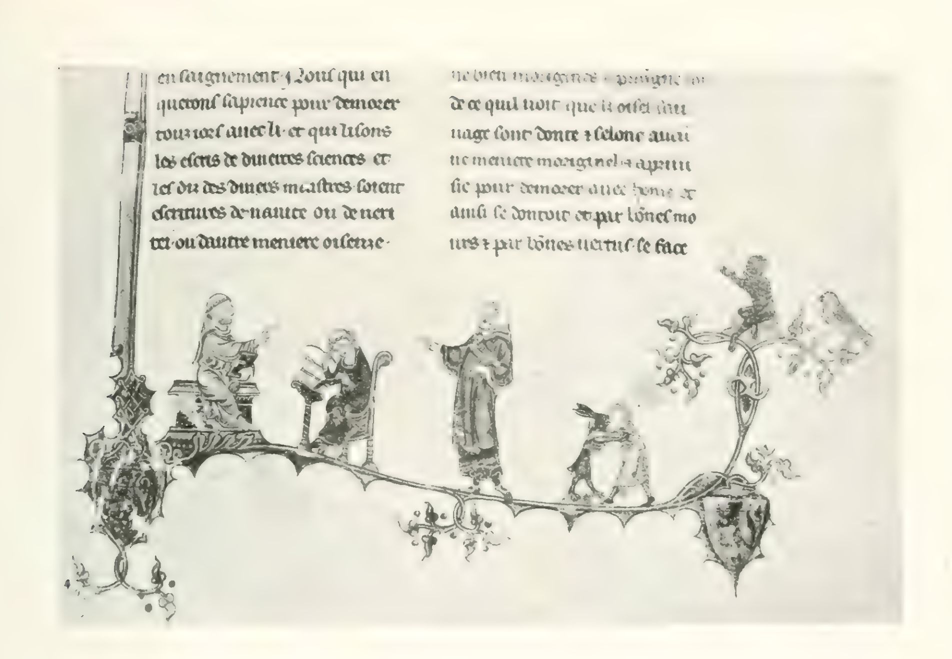
Tafel 35





A la ueille de la pentecou
ste qnt tout li compaig
non de la table reonde fu
rent uenu a camaalot ⁊ il orent
oi le seruice, il fisent mettre les ta
bles. a eure de nonne entra en la
sale a cheual une damoisele. ⁊ fu
uenue si grnt oirre que bien le po




en saignement. Nous qui en
querons sapience pour demorer
touz iors avec li. et qui lisons
les escris de diverses sciences et
les diz des divers meastres soient
escritures de nature ou de veri
tei ou dautre maniere oiseuse.

ne bien [illegible]
de ce quil voit que li oisel sau
vage sont donte et selonc aucu
ne maniere maignel et apriu
sie pour demorer avec home et
ainsi se dontoit et par bones mo
urs et par bones vertus se face





Tafel 38





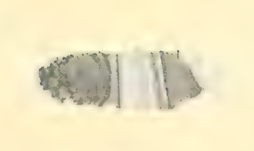
Tafel 39





Tafel 40





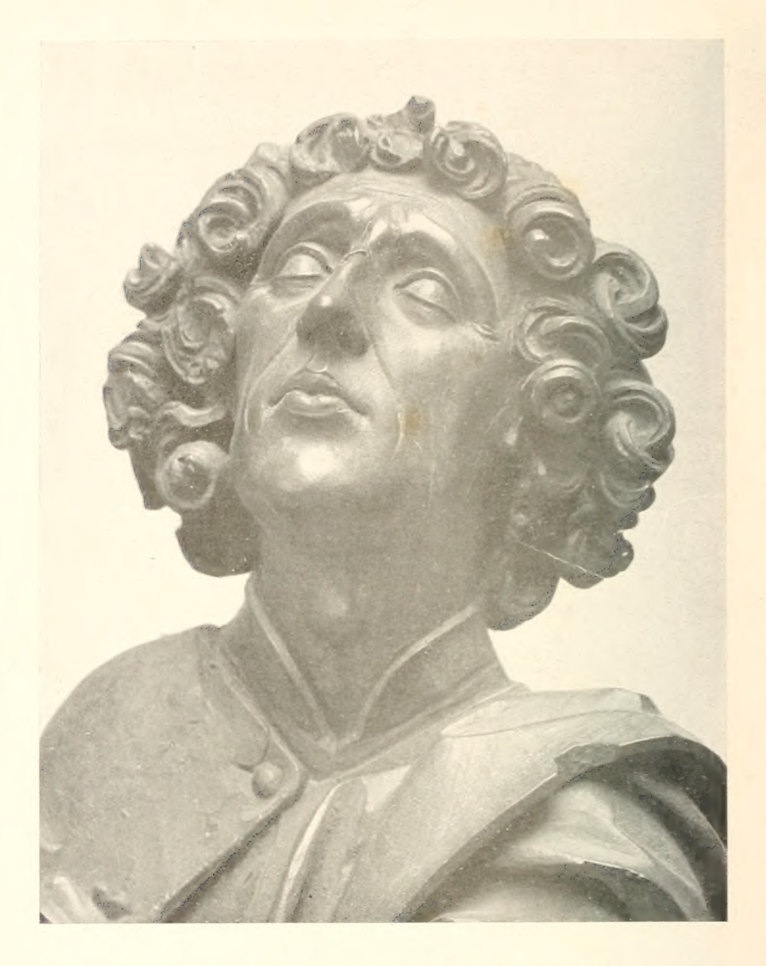




»JUDAS«. AUS COD. LAT. 835. STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

AUS: »MITTELALTERLICHE BUCHMALEREI« (KUNST DES MITTELALTERS BD. III)

Holbein-Verlag, München



EVANGELIST JOHANNES. NÜRNBERGER HOLZSKULPTUR UM 1500

AUS: WILM, MITTELALTERLICHE PLASTIK (KUNST DES MITTELALTERS BD. II)

Holbein-Verlag, München

